

BURLARSE DE LA MODERNIDAD: LO QUE (NO) UNE A OPISSO Y KEATON EN EL PRIMER *TBO*

Eva Van de Wiele¹

Abstract

This article studies specific cases of transmedial interchange between early cinema and early (1917-1930) *TBO*, a Barcelonese comics magazine. Methodologically it draws on intermediality theory to study the inferences of cinema in early *TBO*. From an analysis of the first cover of *TBO*, to the reactions of both comics and cinema as a medium to modern inventions like post-order DIY houses, this article reflects on popular media's humour. I argue the contemporary mediums' humour to be based on global societal changes, but their concrete realizations to reflect interesting cultural and medial differences.

Keywords: Keaton, *TBO*, Opisso, Donaz, intermediality, humour.

Resumen

Este artículo investiga los intercambios intermediales entre el cine burlesco y el primer *TBO* (1917-1930). Metodológicamente se basa en la teoría intermedial para estudiar las inferencias que el *TBO* realiza en los años veinte del siglo XX a partir del cine. A partir del análisis de la primera portada de *TBO*, y de las reacciones de los dos medios ante innovaciones modernas como las casas prefabricadas, de venta por correo, este artículo reflexiona sobre el humor de los medios populares. Argumento que ambos se burlan de ciertos cambios sociales globales, pero que sus elementos concretos reflejan diferencias culturales y mediales relevantes.

Palabras clave: Keaton, *TBO*, Opisso, Donaz, intermedialidad, humor.

Desde sus orígenes, el cómic comparte un estilo y una temática comunes a los dibujos animados y al cine burlesco. El triunfo del nacimiento del cine va a la par con el de la prensa ilustrada.²
(Feuerhahn, 1993: 104).

Cuando Donaz dibujó la primera portada de la revista barcelonesa *TBO*, que posteriormente daría nombre al medio, y que se publicaría el 11 de marzo de 1917 (Cortés Pascual, 1992: 25), era consciente de que formaba parte del auge no de uno, sino de dos medios nuevos. Esa conciencia se desprende de la cabecera de estilo modernista y, sobre todo, del chiste central sobre el cine³ (Manzanares, 2016: 128). No es casualidad que, en 1895, se produjera la

¹ Estudiante de doctorado en el proyecto *ERC Children in Comics*. www.comics.ugent.be

² Mi traducción de «Dès ses origines, la bande dessinée partage un style et une thématique communs au dessin animé et au cinéma burlesque. Le triomphe du cinéma naissant va de pair avec celui de la presse illustrée.»

³ «*TBO* reflejó desde un principio el impacto del llamado Séptimo Arte en la sociedad, pues ya la ilustración de la portada de su primer número mostraba el interior de una sala de cine.»

aparición de *Hogan's Alley* de Richard Outcault y la primera proyección pública de una película (Bukatman, 2012: 2). Los dos medios permitían al lector/espectador a caballo entre los siglos diecinueve y veinte aprender cómo se estaba cambiando la sociedad a nivel tecnológico-arquitectónico y cómo se debía comportar como ciudadano en esa “comunidad imaginada” (Anderson). El cine de Keaton y los tebeos eran mecanismos para procesar dichos cambios, a través del humor que implica los errores en un proceso mecánico (Bergson). En la viñeta de la portada, Donaz confronta a una familia burguesa barcelonesa -que va al cine- con el *skyline* neoyorquino, «donde están las casas más altas del mundo», como dice su madre. Interesantemente, no es el *skyline* real, sino una imagen que viene del proyector en el cine. Lo que Donaz ha dibujado en la pantalla recuerda a las *Vistas de Nueva York* de King Moses, una serie de ilustraciones de las que circulaban varias ediciones (la primera en 1895, la última en 1915), y de las que también se hacían postales. Esas vistas constituyen más bien una realidad imaginaria, una visión del futuro próximo de la metrópolis. Esto implica que los espectadores del cine, en realidad, no están contemplando la maravilla del cine, sino una imaginación futurista de Nueva York, un lugar que con mucha probabilidad nunca visitarán (Manzanares, 2016: 7). Igual que la familia no da tanta importancia a la experiencia audiovisual, que debería dejarles boquiabiertos⁴ (Williams, 1982: 82), ni a los rascacielos y medios de transporte, Donaz parece burlarse del cine como medio indexical, reemplazándolo por las pluriformes posibilidades de la ilustración. De todos modos, los espectadores no sienten asombro ante las imágenes concatenadas de lugares lejanos y tiempos más evolucionados. Los tres entablan una conversación humorística que sugiere cambios en el tejido social y económico español (la subida de precios del alquiler). El niño no solo relaciona lo que ve en la pantalla con su propia realidad circundante, también muestra que el humor es un mecanismo para procesar los cambios acelerados de esa realidad. Los tebeos eran capaces de ayudar al lector liberar estrés a nivel psicoanalítico, una propiedad de la revista festiva a la que se habría ido acostumbrando el lector de *TBO*.

[incluir Imagen 1]

En vez de argumentar, como Manzanares, que esta portada muestra el estado embrionario de la historieta española (Manzanares, 2016: 7), creo que esa viñeta cuenta una historia muy compleja. Es una ventana a otro mundo medial, en el que el historietista Donaz plantea la génesis simultánea del entretenimiento de masas a caballo entre el siglo XIX y el siglo XX. Se

⁴ Mi traducción de «In the movie house the characteristic sociability of environments of mass consumption is taken to its limit in ordered rows of silent, hypnotized spectators.»

vislumbran las sombras de la muchedumbre ante la tela cinematográfica, y situados más próximos al lector se encuentran los personajes principales, en posición de espectador de cine. Donaz ofrece al lector del primer *TBO* el otro medio, pero no de forma completamente realista, sino para proporcionarle, en cierta manera, una imagen especular aprovechándose de esa *mise en abyme*⁵ (Boillat, 2010: 93). Estamos ante un tipo específico de referencia intermedial definida por Irina Rajewsky como tematización. El cine es el tema de esta viñeta, y esa tematización viene causada por la génesis simultánea (Crucifix y Pinho Barros, 2019: 54). Queda claro que, como afirman Smolderen y Gardner, entre otros, esta historieta produce una «escena audiovisual sobre papel»⁶ (Smolderen, 2014: 137), y refleja los intercambios intermediales⁷ que me interesa analizar en este artículo.

No intentaré exponer exhaustivamente todos los intercambios intermediales en el primer *TBO*. Llevaría a una enumeración más bien cuantitativa con poca probabilidad de proponer un análisis cualitativo. Propongo investigar, a través de un caso concreto, basado en una posible imitación de Keaton en dos portadas del 1928 y del 1930 de Ricard Opisso, las traducciones semióticas necesarias de un 'original'⁸ cinematográfico al tebeo. Concretamente, me preguntaré qué alusiones estilísticas e icónicas se hacen desde *TBO* al otro medio, y cuáles son los elementos conservados, suprimidos o modificados y por qué razones⁹ (Lefèvre 2007: 4). Además, insistiré en la adaptación cultural¹⁰ (Rota, 2014: 84), y la diferencia en la recepción, ya que el ritmo y el orden de lectura son gestionados por el receptor en el caso del cómic, mientras que el espectador sigue la película tal como la ha montado el director (Gordon en Maigret y Stefanelli, 2012: 240). El análisis de la referencia intermedial a los chistes de *One Week* (que se estrenó en EE.UU. en 1920), finalmente, sirve para entender por qué uno de los historietistas de la revista *TBO* se apropió de la obra de Keaton. Siendo la chanza o el humor el único fertilizante de la historieta del 1917, es lógico que se buscara inspiración en elementos específicos como el cine de humor (Baena en Barrero, 2017: 90).

De todos modos, no puedo asegurar completamente que las portadas de Opisso en *TBO* se refieran literalmente a la película de Keaton. Lo que debe interesarnos sobre todo de este chiste es su globalización, que dos medios se refieren contemporáneamente a los mismos fenómenos, y más o menos un mismo público mediano urbano que consumía esta cultura popular. La razón de esa circulación global es que las dos obras constituyen una reacción ante la oferta y las posibles desventajas de las casas prefabricadas, que el mercado recién globalizado distribuía por el mundo. O sea, que Keaton y Opisso exploran las posibilidades

⁵ Me he inspirado en el análisis de una viñeta de Daniel Clowes por Antoine Boillat.

⁶ Me refiero al subtítulo del séptimo capítulo de *The Origins of Comics* de Thierry Smolderen: "The Creation of an Audiovisual Stage on Paper".

⁷ Aparte de ser intermedial, la escena audiovisual sobre papel también es multimodal. Para estudios sobre la multimodalidad se pueden consultar Kress o O'Halloran.

⁸ Humildemente consciente de que no se puede saber si hay un antecedente en el mundo del cómic, puesto que muchas películas mudas se inspiraron en el vodevil, que, a su vez, se inspiró en la protohistorieta, como bien se sabe por la famosa broma con la manguera. Además, soy consciente de que la obra de Keaton era a su vez una parodia de un cortometraje educativo de la Ford Motor Company.

⁹ En el caso del cine mudo y el cómic temprano, no tenemos que preocuparnos por uno de los problemas mencionados por Lefèvre, o sea, por la presencia del sonido en el cine. Pero sí me interesará fijarme en la diferencia entre viñetas ordenadas en la página, y la sucesión de imágenes en la pantalla.

¹⁰ Mi traducción de «the whole process of transferring a comic from one culture to another. This process includes not only the translation, but also all kinds of modifications that the patronage [...] may decide to apply to them.»

cómicas de fenómenos, tensiones, cambios en la realidad (como las casas de venta por correo), en un contexto que se podía dirigir a la familia entera.

Una casa prefabricada

Para garantizar la risa del lector de *TBO* en los años veinte, Ricard Opisso se había inspirado en el cine mudo del otro lado del océano claramente, imitando¹¹ *One Week*, el primer cortometraje mudo independiente de Buster Keaton. En una época de producción y comercialización de productos para las masas, Keaton estaba influenciado por *Home Made*, una publicidad para casas prefabricadas de la empresa Ford Motor Company, construyendo su propia casa de este tipo en *One Week*.

Quizás más importante que la comparación con el cine *slapstick*, es la constatación de que, al igual que en revistas estadounidenses como *Popular Mechanics*, las casas de venta por correo eran una realidad presente tanto en España como en EE UU. El cómic de Opisso reflejó de esta manera influencias de la publicidad, y un interés por las novedades presentadas en las exposiciones mundiales.¹² Una búsqueda específica en Europa de casas de este tipo, me ha mostrado que en la feria internacional de Burdeos fue presentada en 1916 una *maison démontable*, construcción que también se mencionaba en varias revistas de arquitectura españolas de la época (en 1927, *Arquitectura* de Madrid, y *El Constructor* barcelonés). No era, por tanto, una novedad desconocida en Europa.

[Introducir Imagen 2]

Figura

2

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69523108.r=maison%20démontable?rk=85837;2>

[introducir Imagen 3]

Figura 3 *Arquitectura* (Madrid. 1918). 4/1927, n.º 96, página 52.

[introducir Imagen 4]

Figura 4 *El Constructor* (Barcelona). 5/1927, n.º 43, página 21.

One Week de Buster Keaton

[introducir Imagen 5]

En el cortometraje *One Week* de 1920, Buster se casa con una joven. Al salir de la iglesia después de unos accidentes delirantes en la calle con todo tipo de medios de transporte, llegan a casa. Solo que la casa todavía se ha de montar, lo que Keaton hace en una semana, aunque no sin dificultades. Se revela que otro admirador de la esposa les ha cambiado los números de las partes de la casa prefabricada. El montaje es, por lo tanto, un pretexto perfecto para introducir otra serie de gags (Knopf, 1999: 40). La casa no queda bien montada, casi se destruye en una tormenta, y, por desgracia, al fin la joven pareja descubre que no había construido en el terreno correcto. En un intento de mover la casa, esta queda destruida al ser

¹¹ Se trata de una imitación según la teoría de Irina Rajewsky.

¹² Un ejemplo brillante de este tipo de investigación intermedial es el estudio de Katherine Roeder sobre la influencia de parques de atracciones, exposiciones internacionales y centros comerciales en la obra de Winsor McCay.

atropellada por un tren. Al espectador se le presenta un abanico de gags típicos del vodevil. El corto incluye acrobacias y transformaciones jugando con lo incongruente e ilógico.

A continuación, se analizan las dos portadas de Opisso, señalando las omisiones y las diferencias formales entre las viñetas ordenadas en la página, y la sucesión de imágenes en la pantalla (Lefèvre, 2007: 4). Además, se buscará identificar las adaptaciones 'culturales' según las ha definido Rota. Discutiré la diferente recepción de los mismos gags por parte del lector de cómic, frente al espectador de la película de Keaton, para concluir con una argumentación sobre el parentesco cómico entre Keaton y el *TBO*.

Las diferencias formales y las adaptaciones culturales y mediales

Keaton era conocido en todo el mundo por sus *busters* (Knopf, 1999: 43), o caídas acrobáticas, que también están presentes en *One Week*. Irónicamente, la adaptación medial al tebeo eliminó estos *busters*. Parece ser un detalle menor, pero nos revela los límites del cómic ante la profusión de filmes con una especial predilección por los trucajes y los efectos de George Méliès, Segundo de Chomón o Charles Pathé, que «capitalizó las propiedades de grabación selectiva de la cámara» (Crafton, 1982: 9). Utilizando un montaje basado en fotografías, se podía mágicamente animar objetos, dibujos, etc. Ese tipo de trucajes y las acrobacias de los actores contaban, entonces, con una capacidad «única» del cine.¹³ Una capacidad que la historieta no tenía o no intentaba sugerir. En oposición, el tebeo era y es capaz de otro tipo de acrobacias, contando con las capacidades ágiles del lector para engendrar sensaciones vertiginosas, volviéndose la lectura una forma de juego (Gunning 1995: 46).

Otra discrepancia formal tiene que ver con el montaje. Evidentemente, el historietista tiene que elegir una parte de la trama más modesta para adaptar una película de unos veinte minutos a un par de viñetas. De la gran variedad de gags Opisso selecciona uno por portada. En la primera portada de 1928 Opisso cuenta con el gag de la casa que vuela con la tempestad, siendo la conclusión final que una casa prefabricada no soportará una tormenta. Sea la portada que los gags del cortometraje exponen el invento Nuevo como despropósito, revelando que inventos no siempre tienen fácil acomodo en la vida diaria. En la segunda portada de 1930 se burla de la construcción errónea de la casa prefabricada. La casa se ha construido, Buster y su esposa la contemplan, pero se ve completamente incongruente, como si hubiera sido construida por un arquitecto psicótico, surrealista (Knopf, 1999: 44). Lo que esas elipsis reflejan es que Opisso no llega ni siquiera a la mitad del contenido narrativo del corto de Keaton, seleccionando una ínfima parte de la narración para crear un chiste sencillo. A continuación, cambia el montaje de esa ínfima parte por una distribución en viñetas sin recuadrar un filme que no conocía el *découpage*, como nos informa Crafton: «A través de la primera década del cine, los cineastas prefirieron contar historias mostrando todo en una toma, en vez de elegir descomponer la trama en varias tomas.»¹⁴ (Crafton, 1982: 36–37). O sea, donde la secuencia del cine mudo es sinónimo de toma, la historieta narra una historia a través de secuencias al igual que las partes de la casa que puestas en

¹³ «Con *Eclipse de sol* (1905), Chomón introduce en España el «paso de manivela», es decir, la filmación fotograma a fotograma, que permite en los intervalos de la filmación la alteración de la posición o la desaparición de los objetos situados delante la cámara. El otoño de este mismo año, 1905, Chomón vuelve a París.», para más información, véase: <https://educomunicacion.es/cineyeducacion/figuraschomon.htm>

¹⁴ Mi traducción de «Throughout the first decade of cinema, filmmakers preferred to tell stories by showing them in one long shot, rather than in a 'découpage' of several shots.»

cierto orden producen un producto final (la casa y la plancha). De cierta manera la historieta hace más de la toma cinematográfica: refiere a un nivel meta sobre los efectos humorísticos de una alteración de un orden previsto, mientras guarda la visión panóptica de la plancha que es más del gag mismo. Además, vista la correlación entre imagen-movimiento e imagen-tiempo,¹⁵ eso significa que hay otra experiencia temporal en la portada (Frezza, 2020: 32). Por tanto, seleccionar uno de los muchos gags, y alargarlo en diferentes tomas, causa una cierta disolución del humor.

[introducir: Imagen 6] [Introducir: Imagen 7]

Los cartuchos constituyen otro elemento claramente distinto. Estos son casi literalmente *anticinematográficos* en el sentido de que dilatan el tiempo, como bien ha señalado Barbieri. En lugar del texto presentado en intertítulos entre las escenas, las cartuchas añaden tiempo de lectura sin alargar el tiempo de la narración (Barbieri, 1991: 255-256). De esta manera, añadía palabras *sobre* la historia y no *en* la historia, *ralentizando* la lectura y *subrayando*, de manera fácil, lo que gráficamente o estructuralmente se podría contar de otra manera¹⁶ (Barbieri, 1991: 254-255). Sobre todo, esta última observación de Barbieri es sumamente relevante para nuestro estudio de caso, porque Opisso trata de apoderarse de otro medio sin saber obtener al fin y al cabo el mismo efecto de mordiente ironía. Y la cartela, cáusticamente logorreica, expone ese fallo. Donde Keaton escribe «I guess it is not used to the climate», Opisso necesita frases de descripción para obtener un efecto mucho menos cómico. Sin embargo, el humor de una frase tan concisa, no era desconocido en el cómic si recordamos *Naughty Pete*, quien concluye «I guess pop was right» en la última viñeta de Charles H. Forbell. La fuerza autorreflexiva y el uso ingenioso de la cartela de Forbell faltan en estas portadas de Opisso, quien consigue un chiste con un uso más rudimentario y utilitario del medio.

[introducir: Imagen 8] [Introducir: Imagen 9]

El intercambio intermedial, igualmente, revela una adaptación cultural. Si se comparan la última viñeta de la segunda portada de 1930 con el fotograma de Keaton, se nota que, en lugar de optar por el protagonista del adulto raro, delgado, con cara de piedra, personificado por Buster Keaton y por su reciente esposa, Opisso diseña una familia española, con tres hijos y un perro. Mencionar a una familia en un artículo que trata la revista *TBO*, nos recuerda a la familia Ulises (aunque esta se introduzca unos veinte años más tarde). Por cierto, esta familia de Opisso no está tan alejada de los Ulises. Como Don Ulises Higuieruelo, cabeza de familia, el padre es bajito, gordo y calvo, y sobre todo algo torpe. La esposa es mucho menos redonda, falta la abuela y, en lugar de una hija mayor, tienen un hijo mayor, pero sí tienen tres hijos en total y un perro, una mascota casi igual al perro Treski. El humor de Opisso se distingue por una mirada irónica en ese padre, incapaz de dirigir como un verdadero patriarca a sus familiares para construir correctamente la casa, y cae víctima de su falta de ingenio. El padre no se parece en absoluto al acrobático Keaton, se le caen las

¹⁵ Mi adaptación de «se manifiesta la matriz común -de hecho, una zona virtual- establecida entre cine y cómic: dos medios que se basan en diferentes modos (técnicas, procedimientos, modalidades productivas y distributivas) de llevar a cabo una misma área de conocimientos virtuales: imágenes-movimiento (correlato de las imágenes-tiempo) y confluencias semánticas entre lenguajes verbales y no verbales.»

¹⁶ Mi resumen y traducción de «una funzione analoga a quella di molti dialoghi, una funzione di dilatazione temporale [...] se non ci fossero, quelle immagini sarebbero di lettura troppo veloce e non richiamerebbero adeguatamente l'attenzione del lettore.[...] quando incontriamo delle didascalie, queste sono del tutto esterne ai fatti raccontati, e allungano il tempo di lettura senza allungare in alcun modo il tempo dell'azione raccontata. Si tratta di parole *sulla* storia, *che riguardano* la storia, e non di parole *nella* storia, come sono invece i dialoghi.»

paredes de madera encima. Además, se lleva la mano al trasero en gesto de dolor cuando contempla asustado el resultado. Una construcción que, desde luego, resulta barata, pero que no es nada cómoda ni práctica debido a la falta de habilidad manual del fabricante. La burla va dirigida además a una clase social diferente de la de Keaton. Opisso, adaptando las ideas de Keaton al público español se dirige a un sector social concreto, o sea una familia que ya parece tener una casa, y está construyendo una segunda vivienda para veranear. Entonces, el público objetivo del TBO, una clase burguesa urbana de los años 20.

La recepción diferente

(Ex)Poniendo la dimensión temporal en un continuo linear visible, las historietas ofrecen algo diferente del cine. Incluso después de que el lector haya procesado cada imagen, las viñetas siguen relacionándose con las demás en la página.¹⁷ (Fell, 1974: 91).

En lo que se refiere al público, hace falta reflexionar sobre la diferencia, bien explicada por Frezza, entre la proyección cinematográfica que engendra una secuencia de fotogramas ante un observador (com)pasivo, por un lado, y el motor visual del lector que dinamiza las viñetas por otro (Frezza, 2020: 94). Además de esto, y regresando a la idea del cómic como forma lúdica, el lector del tebeo puede observar las imágenes cuánto quiera (Chute en Gunning, 2014: 42), en el orden que quiera, disfrutando incluso la suspensión de las imágenes fijas (Frezza, 2020: 67). Y este es el punto en el que quiero insistir: el lector de estas dos portadas tiene la posibilidad de regresar, reírse otra vez de la torpeza de la familia, perderse en detalles, y elegir mirar únicamente las imágenes para detenerse después en las **cartuchas** (o no). Esa animación segmentada da la posibilidad de evitar la secuencia circular impuesta por la proyección, y admirar la rigidez de la viñeta en sí (Frezza, 2018: 92). Creo que Opisso, al no recuadrar sus viñetas, empujó aún más al lector hacia una lectura no secuencial, y creó más caos aportando el efecto de dispersión, el «*swarming*» mencionado por Thierry Smolderen, para referirse al ojo del lector que revolotea para encontrar elementos de su interés. Opisso le ofrece al lector una especie de «recreo ocular»¹⁸ en vez de una trama narrativa (Bukatman, 2012: 26), una cosa que no sucede para el espectador que el domingo iba a ver el nuevo Keaton.

[introducir: Imagen 10]

¹⁷ Mi traducción de «By posing the dimension of time on a visible linear continuum, comics offer something different from cinema. Even after the reader has proceeded from picture to picture, the panels continue to relate to one another on the page.»

¹⁸ Me baso en la siguiente idea de Bukatman: «a kind of controlled chaos that encourages a free play of exploration: these images do not simply depict play; they encourage play—they are literally playful images. The printed page has indeed become a playground.»

La estética operativa y el humor ingenioso de *TBO*

Si hay tantas diferencias, ¿qué es lo que une el producto de *TBO* a lo que mostraba esta película de Keaton? Opino que no se trata solo de que el humor de Keaton sea solo una predilección personal de Opisso. Obviamente, le sirvió de inspiración, de la misma manera que circuló el famoso chiste con la manguera desde el cómic *Arrosage public* de Uzès,¹⁹ en 1885 en *Le Chat Noir*, al cine de los Lumière en 1895. Pero, en vez de optar por un gag que en realidad juega con el tema del gamberro, muy ampliamente extendido, y ya magistralmente descrito por Pierre Chemartin y Nicolas Dulac (Boillat, 2010: 125-148) y por Tom Gunning (1995: 87-90), estas portadas reflejan otro tema primordial de los medios de masas de principios del siglo veinte: el de la estética operativa. Películas como las de Keaton, e historietas como las de Opisso, juegan con el humor de una construcción contraproducente, cuyo efecto es de ruptura e interrupción de la acción. Es herencia de Töpffer esta exposición del ser humano a los avances mecánicos o industriales. Igual que el espectador de Keaton, observa el malfuncionamiento de la casa, o sus experimentos con medios de transporte inventados (Trahair, 2004), la construcción y el caos aseguraba la risa del lector del *TBO*. Como en una comedia de Keaton, los fallos atenúan lo maravilloso de las invenciones modernas. En ese sentido, las dos portadas de Opisso son una *pars pro toto* del producto ofrecido por el *TBO* que, a través de una serie de gags²⁰ basados en inventos y construcciones, expresa una conciencia de la vida moderna, industrial. Al fin y al cabo, Keaton y Opisso se implican como el precesor Töpffer en un “debate satírico adoperando idiomas modernos de la acción progresiva”²¹ (Smolderen, 2014, p. 51). La risa del espectador/lector está garantizada por la naturaleza mecánica de la comedia misma, como bien ha explicado Gunning basándose en Henri Bergson (Gunning, 1995: 98-99) que muestra la falibilidad de la progresión.

El humor mecánico por así llamarlo se convirtió en marca reconocible de *TBO*, cuyos lectores se acordarán de la famosa serie de “Los grandes inventos del *TBO*”. Una característica imprescindible de este humor es que “la causalidad opera a través de una serie de desconexiones”²² que en realidad era cómo definía Deleuze al humor de las secuencias de Keaton y de Rube Goldberg. lo que puede llamar concatenación de momentos desconectados, usando la definición del humor de secuencias de Keaton y Goldberg. Es cierto que Buigas tenía una fascinación ambivalente por la mecánica absurda (Gunning, 1995: 99): «Porque Buigas quería una revista de andar por casa, abierta al asombro de lo que sorprende del mundo pero detenida para sonreírse ante las locuras de la modernidad mecánica, los ‘inventos’ y los sopapos de realidad[...]» (Barrero, 2017: 13). No por casualidad, la revista barcelonesa se conoce justamente por la serie *Los grandes inventos de TBO*. El tema fue casi tan longevo como la publicación misma. Desde el principio se mencionaban inventos varios, y en la década de los veinte había una serie dedicada al niño TBO inventor. Esos inventos suponían o una construcción intrincada para algo que se podía resolver de manera mucho más sencilla, o una muestra del ingenio del niño inventor para controlar la situación. En su larga historia, fue

¹⁹ Para más información véase el siguiente artículo de Antoine Sausverd: <http://www.topfferiana.fr/2010/10/arroseurs-arroses/>

²⁰ Como bien define Henri Garris el gag «se révèle un art réflexif et porteur d’une ironie constante vis-à-vis des médias contemporains et des formes de la vie moderne, industrielle. Or à chacune des étapes de son histoire, c’est par le gag que la bande dessinée exerce cette ironie.» <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article973>

²¹ Mi traducción de “Engaging a satirical debate with the modern idioms of progressive action.”

²² Cita de Deleuze, 1989, p. 26 en https://www.sensesofcinema.com/2004/comedy-and-perception/keaton_deleuze/#4

justamente ese humor del ingenio, de la construcción intrincada, al estilo del Frank Crane o Rube Goldberg (Maculotti, 2018), el que contribuyó, entre otras cosas, al éxito del *TBO*.

En resumen, por su naturaleza cómica, la revista barcelonesa ha buscado inspiración intermedial en el cine burlesco. Se ha buscado demostrar que concreciones específicas (como los gags prestados de Keaton) han definido el género de los medios que habitan²³. El humor típico que relaciona la revista *TBO* con el cine burlesco es la familiarización de los lectores con fenómenos modernos a través de una estética operativa. Por eso he argumentado que la estética operativa del cine burlesco concordaba perfectamente con el humor intrínseco de *TBO*. Relevando la herencia intermedial de estos casos particulares, con este artículo se espera aportar a la investigación intermedial de las historietas. No para continuar con el erróneo centrismo en el cine de los estudios del cómic, contra el que avisó Stefanelli (2012), sino para entender mejor los orígenes de las imágenes que miraban los niños (y sus familias), sus adaptaciones formales y culturales, y el efecto que tenía el medio en el que se las proporcionaba.

Quiero agradecerles de todo corazón por la ayuda y las revisiones a Kiko Sáez de Adana, Jorge Catala-Carrasco, Benoît Crucifix, apreciado colega de la universidad de Gent, y a la profesora Hilde D'Haeyere, verdadera especialista del *slapstick*.

Este artículo es el resultado del Proyecto COMICS subvencionado por el Consejo Europeo de Investigación (ERC) del programa de investigación e innovación Horizon 2020 (número de proyecto no. 758502).

Bibliografía

- Barbieri, D., 1991. *I linguaggi del fumetto*, Strumenti Bompiani. Bompiani, Milano.
- Barrero, M. (Ed.), 2017. *Yo quiero un tebeo: homenaje a una publicación centenaria: 1917-2017*. ACT Ediciones Diminuta, Barcelona.
- Boillat, A., 2010. *Les cases à l'écran: bande dessinée et cinéma en dialogue*. Éditions Médecine et Hygiène - Georg, Chêne-Bourg.
- Bukatman, S., 2012. *The poetics of Slumberland: animated spirits and the animating spirit*. University of California Press, Berkeley.
- Cortés Pascual, J.J., 1992. *Historia y análisis de la revista "TBO" hasta la conmemoración de su 75 aniversario (1917-1992)*. Universidad Autónoma de Barcelona, Facultad de ciencias de la información.
- Crafton, D., 1982. *Before Mickey: the animated film, 1898-1928*. MIT Press, Cambridge, Mass.
- Deloignon, O., Finzo, 2019. *Bande annonce: cinéma et bande dessinée*. Zeug, Paris.
- Feuerhahn, N., 1993. *Le comique et l'enfance*, Psychologie sociale. Presses Universitaires de France, Paris.
- Frezza, G., 2018. *Fumetti, anime del visibile*. A. Polidoro, Napoli.
- Gunning, T., 2014. *The Art of Succession: Reading, Writing, and Watching Comics*. Crit. Inq. 40, 36–51.

²³ Me apoyo en la idea de David Pinho Barros y Benoît Crucifix que «les genres se définissent souvent à partir de concrétisations spécifiques au sein des médias qu'ils habitent.»

- Gunning, T., 1995. Crazy Machines in the Garden of Forking Paths: Mischief Gags and The Origins of American Film Comedy, in: Karnick, K.B., Jenkins, H. (Eds.), *Classical Hollywood Comedy*, AFI Film Readers. Routledge, New York, pp. 87–105.
- Knopf, R., 1999. *The theater and cinema of Buster Keaton*. Princeton University Press, Princeton, NJ.
- Lefèvre, P., 2007. Incompatible visual ontologies? The Problematic Adaptation of Drawn Images, in: Gordon, I., Jancovich, M., McAllister, M.P. (Eds.), *Film and Comic Books*. University Press of Mississippi, Jackson, pp. 1–12.
- Maigret, E., Stefanelli, M., 2012. *La bande dessinée: une médiaculture*. Armand Colin, Paris.
- Manzanares, J., 2016. *100 año: 1917-2017 : El tebeo que dio nombre a los demás*. Diminuta, Barcelona.
- Rota, V., 2014. Aspects of Adaptation The Translation of Comics Formats, in: Zanettin, F. (Ed.), *Comics in Translation*. Routledge, London, pp. 79–98.
- Smolderen, T., 2014. *The origins of comics: from William Hogarth to Winsor McCay*. University Press of Mississippi, Mississippi.
- Williams, R.H., 1982. *Dream worlds, mass consumption in late nineteenth-century France*. University of California Press, Berkeley.